



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Sprawa Fortynbrasa : Herbert - Wirpsza

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2006). Sprawa Fortynbrasa : Herbert - Wirpsza. W: J. M. Ruszar, D. Koman (red.), "Dialog i spór : Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści : materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)" (S. 85-107). Lublin : Gaudium

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dariusz Pawelec
Uniwersytet Śląski

Sprawa Fortynbrasa *Herbert – Wirpsza*

Poetyckie światy Zbigniewa Herberta i Witolda Wirpszy nawet dla mniej dociekliwych odbiorców poezji pozostają względem siebie na antypodach. Odległości tej, w oczach czytelników, nie muszą nawet ustanawiać jak zawsze upraszczające niepowtarzalność artystycznych dokonań syntetyczne formuły czy krytycznoliterackie etykiety. Wystarczy „pierwszy rzut oka”, próbka „naiwnej” lektury. Niech będą to np. wiersze na temat anioła:

Anioł w komeżce pierwszego śniegu jest zaprawdę Aniołem
Zagłady
podnosi trąbę do ust przywołuje pożar
na nic nasze zaklęcia modlitwy talizmany różańce

Oto zbliża się chwila ostateczna
podniesienie
ofiara
chwila która rozdzieli

i wstąpimy osobno w roztopione niebo¹

¹ Z. Herbert: *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R).

Anioł jako urządzenie liturgiczne wiedzie ku śmierci,
Pojętej jako chwalba i jako JUŻ NIE,
A także jako JUŻ TAK.
Śmierć nie jest wynikiem liturgii,
Ale liturgia jest swoim wiekuistym JUŻ
Szafarzem NIE i szafarzem TAK,
I szafarzem znaku równania i zrównania.
Anioł jest tu potrzebny jako urządzenie informacyjne,
Jako kanał powiadomień i alembik przerobu powiadomień:
Wielorodne języki stają się poprzez to urządzenie
JUŻ NIE językami i JUŻ NIE przeciwieństwami w języku².

Trudno pomylić się co do autorstwa obydwu cytowanych wierszy. Bardziej zaawansowane ćwiczenie w dostrzeganiu różnic między nimi wymagałoby subtelного przejścia tropem „nieporozumień” i „antynomii”, wytyczonym dla oglądu poezji Herberta przez Stanisława Barańczaka³, wprost do przestrzeni „podniecających sprzeczności”⁴, ujawniających się w recepcji dokonań Wirpszy. Pamiętając o wynikających z przywołanej konfrontacji zastrzeżeniach, mających na celu ograniczenie zbyt daleko idącej jednoznaczności odczytań, zbudujmy, mimo wszystko, katalog podstawowych rozbieżności dla interesujących nas poetek. Daje się on wywieść z przywołanych „wierszy z aniołami”, które możemy też opisywać i porównywać, czerpiąc z sądów odnalezionych w książce badacza równie wnikliwie analizującego artystyczne wybory obydwu poetów.

Edward Balcerzan w drugiej części *Poezji polskiej w latach 1939–1965* charakteryzuje twórczość Wirpszy i Herberta⁵, ustanawiając przy tym przejrzysty i wygodny język dla dalszego opisywania

² W. Wirpsza, *Liturgia*, [w:] tenże, *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*, Poznań 1995, s. 48–49.

³ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984. Przywołuję oczywiście tytuły dwóch pierwszych rozdziałów książki.

⁴ J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001. Przywołuję tytuł pierwszego rozdziału tej książki, pełniące funkcję analogiczną do *Nieporozumień* Barańczaka piszącego o Herbercie.

⁵ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988. Określenia dotyczące poezji Wirpszy przede wszystkim ze stron 61, 92–96; charakterystyka Herberta: s. 220–254. O poezji W. Wirpszy

twórczości obu poetów. I tak, „słowiarsztwu” Wirpszy przeciwstawimy „pół-prywatny klasycyzm” Herberta, dokonanemu przez Wirpszę wyborowi „oferty dwujęzyczności” w usytuowaniu się poezji wobec języka przeciwstawimy Herbertowy wybór „oferty funkcjonalności”. Wybór pierwszego z poetów to parodia, ale i „rehabilitacja słowa nowoczesnej nauki”, wybór drugiego to dyskurs wyznaczany i umożliwiany przez „gramatykę kultury”. W konsekwencji tekst Wirpszy zdradza „naukowy stosunek do świata”, jest „pozbawiony emocji” i zajmuje „postawę skrajnie asentymentalną” – tekst Herberta reprezentuje poezję „utrzymującą więź ze wzruszeniami”. U Wirpszy jest więcej „równania”, u Herberta więcej „wizji”. Z jednej strony mamy: „język na temat języka, szeregi wyrazów ustawione naprzeciw szeregów wyrazów”, z drugiej: „grę w prostotę” i „kunszt nieprostej prostoty”. Wirpsza „odmawia poezji szans poznawczych, pojmując ją wyłącznie jako grę”, dla Herberta poezja „wyłania się z chaosu”, jest „wysepką sensu w oceanie entropii”. „Gra znaczeń” staje w opozycji do „semantycznej przeźroczystości”. Dla Wirpszy „sztuka zaczyna się wtedy, gdy twórca odrywa znaki od rzeczywistości, nakłada je na siebie, organizuje nowe (niemające już celu poznawczego) kombinacje”. Herbert, jak pamiętamy, deklarował przywiązanie do „słowa jako okna otwartego na rzeczywistość” i do używania znaku tak, by „sam znak nie zatrzymywał na sobie uwagi”, a cała uwaga mogła być „skierowana na przedmiot oznaczony”⁶.

Możliwość spotkania omówionych „ideologii artystycznych” z założenia widzieć trzeba w przestrzeni polemicznej: zderzenia, konfrontacji, sporu. Bezpośrednim zapisem takiego właśnie spotkania wydaje się być wiersz Witolda Wirpszy pt. *Sens Fortynbrasa*:

W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku
Pojawiła się moda na Fortynbrasa,
Postać mało znaczącą w akcji dramatu,

zob. także istotne uwagi w różnych miejscach książki L. Szarugi, *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*, Wrocław 1992.

⁶ Przywołuję w tym miejscu wystąpienie Z. Herberta na Kłódzkiej Wiosnie Poetyckiej w 1971 roku. Zob.: Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*, [w:] tenże, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 8.

Tajemniczą i przez to
Dającą powód do nadziei i obaw.

Być może jest coś w samym imieniu;
Dopuszczalny jest wywód: un bras fort
Oraz od: un bras fortun. Jedno
Drugiemu nie przeczy: ramię mocne i
Ramię szczęśliwe. Mowa tylko
O ramieniu; moc jest dowiedziona, szczęśliwość
(W rozumieniu, że powszechna)
Nie da się udowodnić.

Przed powrotem Fortynbrasa lud Danii
Obierał sobie
Ziemniaki na obiad, łowił ryby,
Naprawiał sieci i płacił podatki.
Pobliski Bornholm
Był po dawnemu siedliskiem kaprów
W służbie kupców hanzeatyckich,
Gdańszczan, powiedzmy, co nie znaczy, że lud
Danii zajmował się
Losem polskiego królestwa.

Nawiasem mówiąc, królestwo to
Nie okazało się wiekuiste.

Kiedy na Elsynorze panował rozgardiasz
Spowodowany rozumem księcia
I bezrozumem wydarzeń,
Do ludu Danii docierały chyba o tym
Głuche wieści; ponieważ wieści
Były głuche, w opowieściach stawały się
Barwne i zapewne zabawne.
Z dala od Elsynoru lud Danii
Pozwalał sobie na praktyki wielkiego błazna
I ku własnej uciechu
Wystawiał królewski rozgardiasz na pośmiewisko.
Tym dawał świadectwo, że duch
Panuje nad ciałem, a to już część wolności.

Jeśli po powrocie Fortynbrasa
Fortynbras szczęśliwym i mocnym ramieniem
(I tylko ramieniem) zniweczy królewski rozgardiasz
I utwierdzi na Elsynorze

Bezpieczeństwo przed rozgardiaszem,
To nie będzie już sposobności po temu,
Aby czyjś rozum stał się
Z bezrozumem wydarzeń i aby stąd rodziły się
Głuche wieści. Bez głuchych wieści
Nuda będzie przenikliwa
I rozpanoszy się jak poczwara bezzębna.

Lud Danii będzie co prawda nadal
Obierał ziemniaki na obiad,
Łowił ryby, naprawiał sieci
I nawet porządniej płacił podatki.
Nie będzie to miało wpływu na procedery
Kaprów bornholmskich
I kupców hanzeatyckich, ani
Na losy polskiego królestwa.
Ale odpadnie jedna ze sposobności
Do wielkiego błaznowania, zmniejszy się uciecha
I przewaga ducha nad ciałem,
I część wolności będzie uszczuplona.

Bezzębna poczwara na Elsynchron
Stanie się za przyczyną mocnego i szczęśliwego
Ramienia (i tylko ramienia) Fortynbrasa
Jadowita. Ten jad
Nie będzie jadem zębów jadowych,
Ponieważ poczwara jest bezzębna. Elsynchron,
Bezpieczny przed rozgardiaszem,
Przybierze na grozie i niedostępności,
I będą się zeń sączyły zielenie i żółcie
W ziemniaki, obiady, ryby i sieci.

Ale po co mówić o Fortynbrasie i nudzie.
Królestwo Danii nie jest wiekuiste.
Lud Danii nie jest wiekuisty.
Dania jako obszar geograficzny też nie jest
Wiekuiata. Fortynbras nie ma sensu⁷.

⁷ W. Wirpsza: *Sens Fortynbrasa*, [w:] tenże, *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Mikołów 2005, s. 30–32. Utwór wcześniej niepublikowany, nie licząc fragmentów, zamieszczonych na podstawie maszynopisu w książce J. Grądziel-Wójcik.

Trudno po tej lekturze nie zgodzić się z przekonaniem, że „wiersze nie powstają w odpowiedzi na terażniejszość [...], ale w odpowiedzi na inne wiersze”⁸. W odniesieniu do *Sensu Fortynbrasa* potwierdziła to jedyna jak dotąd monografistka Wirpszy, pisząc, że „wiersz jest więc nie tyle kontynuacją Szekspirowskiego *Hamleta* co wychylonym w terażniejszość «dalszym ciągiem» *Trenu*”, określając go przy okazji mianem „kulturowej transpozycji tematycznej” i uwydatniając jego apokryficzność⁹. Proste przeniesienie tej samej intertekstualnej aparatury, przy pomocy której Stanisław Balbus¹⁰ analizuje *Tren Fortynbrasa*, na utwór Wirpszy, choć daje się częściowo uzasadnić, nie może jednak zostać uznane za satysfakcjonujące. Powielenie sytuacji obydwu wierszy w interpretacji gubi bowiem swoistość relacji wytwarzającej się pomiędzy nimi. Jeśli Herbert jako pierwszy dopisał ciąg dalszy dramatu i „zmodernizował” dawny temat, to Wirpszy nie pozostało już przecież nic do zmodernizowania. Jego wiersz rozpoczyna się w momencie, w którym wiadomo, że Elsynor znaczy „teraz” i „wszędzie”. Jego apokryficzność i transpozycja tematyczna muszą być przeto – przez swoje podwójne odniesienie – wzięte w cudzysłów lub w nawias. A to oznacza, że tekst Wirpszy czytać trzeba raczej – trzymając się kategoryzacji Balbusa – albo jako „pastisz polemiczny”, w ramach którego dochodzi do „dialogu poglądów, ale nie dialogu języków”¹¹, albo jako „reminiscencję stylistyczną”.

Od naśladowczego brzmienia tytułu począwszy, wiersz Wirpszy zdaje się zmierzać do ustanowienia „wspólnego języka” z poezją Herberta, rezygnując nawet z najbardziej jaskrawych przejawów własnego „lingwistycznego” stylu. Trudno byłoby opisywać *Sens Fortynbrasa* przy pomocy narzędzi wypracowanych dla rozbioru poezji „eksperymentu językowego”. W miejscu spo-

⁸ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 139–140.

⁹ J. Grądziel-Wójcik, dz. cyt., s. 99–104.

¹⁰ S. Balbus, *Miedzy stylami*, Kraków 1996, s. 358–361.

¹¹ Tamże, s. 277–279. Jednym z przykładów tej relacji, omówionym przez Balbusa, jest *Traktat polemiczny* Wirpszy czytany jako reakcja na *Traktat moralny* Miłosza.

dziewanego piętrzenia wieloznaczności spotykamy bowiem mocno sprozaizowany wywód, ukierunkowany raczej na „semantyczną przezroczystość” znaku. „Gra znaczeń” nawiązuje flirt z „grą w prostotę”. Jednym z jego przejawów jest np. posługiwanie się istotnymi dla konstrukcji wierszy Zbigniewa Herberta tzw. zwrotami, opozycjami i słówkami „węzłowymi”¹²: „Być może”, „ale”, „i nawet”, „jeśli”, „przed powrotem” – „po powrocie”. Wirpsza podpatruje także szczególną predylekcję Herberta do otwierania wersów przez spójnik „i”, często w roli powtórzenia anaforycznego. To, rzecz jasna, jeden z elementów stylizacji biblijnej, która dodatkowo pozwala naśladować typowe dla autora *Trenu...* spotkania wzniosłości z potocznością. Językowa, wyglądowna i przedmiotowa pospolitość świata kulturowego mitu w wersji Wirpszy przypomina o rządzących poezją Herberta konfrontacjach: historycznej (przeszłość a współczesność) oraz poznawczej (mit a empiria)¹³.

Naśladowcza dykcja *Sensu Fortynbrasa* wyraźnie wskazuje na *Tren Fortynbrasa* jako hipotekst, tak jak wiersz Herberta wskazywał na ostatnią scenę *Hamleta*. Co jednak ważne, musimy pamiętać, że już Fortynbras Herberta „mówi p o z a Szekspirowskim utworem, poza jego gatunkiem, stylem, poza sceną i poza kurtyną tamtej kultury, która go jako postać literacką zrodziła i obdarzyła kulturowym sensem”¹⁴. Można zaryzykować tezę, że utwór Wirpszy, jako „tekst drugiego stopnia”, o tamtym „kulturowym sensie” już nie chce nawet pamiętać. Wypada zgodzić się tu z objaśniającym także omawianą sytuację ogólnym spostrzeżeniem, że: „Wirpszy tak naprawdę nie interesuje ani artystyczna przeszłość dla niej samej, ani reinterpretacja jej dzieł – poeta potrzebuje cudzej inspiracji po to, by dzięki jej utrwalonej literacko sile perswazji skuteczniej i dobitniej wypowiedzieć własny sąd na temat współczesności i prywatnej koncepcji poezji”¹⁵. *Hamlet* jako dramat Szekspira i nawet sama postać Hamleta zo-

¹² Zob. na ten temat: E. Balcerzan, dz. cyt., s. 252.

¹³ Zob.: S. Barańczak, dz. cyt., s. 38–46.

¹⁴ S. Balbus, dz. cyt., s. 358.

¹⁵ J. Grądział-Wójcik, dz. cyt., s. 97.

stają zatem w myśl cytowanej zasady znacząco zapomniani. Jeśli czytamy więc w puencie wiersza, że „Fortynbras nie ma sensu”, to źródeł takiego sposobu rozumienia postaci dramatu próżno poszukiwać w nim samym. Zresztą Szekspirowski tekst o Fortynbrasie też w gruncie rzeczy niewiele wie. Zasadne staje się więc pytanie: jaki Fortynbras „nie ma sensu”? Pozornie tylko oczywista – wobec prowadzonych tu obserwacji – jest odpowiedź wskazująca na Fortynbrasa z wiersza Zbigniewa Herberta. Wystarczy przecież prześledzić meandry, a nierzadko i „manowce” jego interpretacji¹⁶, by zobaczyć wielość wiązanych z nim sensów.

Stephen Greenblatt, w zdaniu otwierającym swoje *Shakespearean Negotiations*, zauważył, że „dzieła sztuki, jakkolwiek mocno naznaczone twórczą inteligencją i prywatnymi obsesjami jednostek, są wytworami zbiorowej negocjacji i wymiany”¹⁷. Ta „nowohistorycystyczna” inspiracja wydaje się w naszym wypadku szczególnie godna podjęcia. Przypomnijmy zatem, przynajmniej skrótowo, kulturowe pole „negocjacji i wymiany”, na tle którego wpierw się zrodził i które później sam z kolei aktywnie współtworzył Fortynbras Zbigniewa Herberta. Wiersz Witolda Wirpszy określa przybliżone ramy czasowe dla szczytu kariery tego bohatera w inicjalnym sprawozdaniu:

W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku
Pojawiła się moda na Fortynbrasa

¹⁶ Szczegółowo zdaje z nich obfitą i polemiczną relację J.M. Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004, s. 81–173. Krytyczny przegląd odczytań wiersza wraz z własną interpretacją przedstawił także R. Sioma, *Jeszcze raz o „Trenie Fortynbrasa” Zbigniewa Herberta*, [w:] *Opis wiersza. Analizy i interpretacje liryki polskiej*, red. R. Sioma, Toruń 2002, s. 175–189. W tej ostatniej propozycji zwraca uwagę, z jednej strony, analiza „zrywania” w wierszu Herberta „fabularnych związków z dziełem Williama Szekspira” oraz, ze strony drugiej, wskazanie w obrębie tych związków nowego, interesującego tropu intertekstualnego, oświetlającego oryginalność figury stworzonej przez Herberta. Przywołując monolog Króla Klaudiusza, Sioma zauważa, że „charakterologicznie Herbertowskiemu Fortynbrasowi jest o wiele bliższy Klaudiusz niż norweski książę z dramatu”.

¹⁷ S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley and Los Angeles 1988, s. VII, tłum. D.P.

Trzymając się na razie wyłącznie faktów z zakresu życia literackiego, dostrzec można zbieżność tego datowania z opublikowaniem *Trenu Fortynbrasa* w ramach tomu *Studium przedmiotu* w roku 1961. W tym samym roku ukazały się również, wzbudzając żywy oddźwięk, *Szkice o Szekspirze* Jana Kotta, wznowione po uzupełnieniach w roku 1965 jako *Szekspir współczesny*. Co ciekawe, w dyskusji wokół pomieszczonych w tych książkach szkiców podkreślano, że „nie są tylko studiami o dziele Szekspira, lecz i studiami o współczesności”, „są świadomą próbą zarysowania problematyki współczesnej w odniesieniu do literatury”¹⁸. Przegląd faktów z lat sześćdziesiątych zakończyć trzeba ogłoszoną po raz pierwszy w roku 1967, kanoniczną po dziś dzień, interpretacją *Trenu Fortynbrasa* przedstawioną przez Janusza Sławińskiego¹⁹. Czy to wystarczające powody, by mówić o „modzie na Fortynbrasa”? Wobec przywołanego kontekstu brzmi to raczej jak hiperbola, której uzasadnieniem może być jedynie chęć uznania przez autora tych słów wyjątkowego znaczenia i rangi propozycji Herberta. Kto jak kto jednak, ale Wirpsza – członek redakcji tygodnika „Po prostu” – musiał poznać *Tren Fortynbrasa* z publikacji w numerze 12. tego pisma w roku 1957. Zresztą, mogący mieć jakieś znaczenie dla sprawy, szkic Kotta *Hamlet Wyspiańskiego* także ukazał się jeszcze w latach pięćdziesiątych na łamach „Dialogu” (1959). Podobnie jak szereg recenzji z „modnych” podówczas wystawień *Hamleta*, żeby wspomnieć o premierze w krakowskim Starym Teatrze (wrzesień 1956), w Teatrze Polskim we Wrocławiu (marzec 1958), w Teatrze Powszechnym w Warszawie (styczeń 1959), czy w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (czerwiec 1960). Większość tych spektakli łączy ze sobą oparcie się na przekładzie Romana Brandstaettera. Wspomnijmy też o interesującej książeczce Witolda Chwalewika z roku 1956 pt. *Polska w Hamlecie*, przynoszącej jednak interpretację szerszego problemu dzieła Szekspira, a mianowicie „sposo-

¹⁸ Zob. na ten temat: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 338. Autorka odnotowuje głosy: P. Beylina, J. Iwaszkiewicza, A. Międzyrzeckiego, S. Treugutta, R. Matuszewskiego.

¹⁹ T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, *Czytamy utwory współczesne*, Warszawa 1967.

bu aktualizowania epoki i ducha czasu w konkretnym obrazie"²⁰. Można by wręcz powiedzieć, parafrazując Wirpszę, że „w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku pojawiła się moda na Hamleta”. Zbigniew Herbert wyprzedzał ją, pisząc już w roku 1952 studium pt. *Hamlet na granicy milczenia*²¹.

We wspomnianym studium o samym Fortynbrasie nie ma ani słowa. Za to jego jednoznacznie pozytywnym, silnym bohaterem jest Hamlet – naznaczony wielkością człowiek czynu. Poeta inspirowany filmowym *Hamletem* Laurence’a Oliviera docenia „prawdę o Hamlecie niehamletyzującym”²², idącą pod prąd m.in. odczytaniom Goethego, w których książę duński jest „synonimem słabości, chorobliwej niezdolności do czynu i wahań”. Podobnie, w powstającej równolegle, wspomnianej wcześniej rozprawie Chwalewika interpretacja dzieła Szekspira, widząca w nim „prekursora romantycznych dramatów słabości woli i rozstroju nerwów”, zostaje odrzucona, ponieważ „nie opiera się ściśle na danych tekstu i zbyt dużo buduje na fantazyjnym «psychologizowaniu»”²³. Co dane tekstu mówią natomiast o Fortynbrasie: „Szekspir nie pozwala mu doraźnie dostąpić godności królewskiej ze zrozumiałych znowu względów: akcentem finalnym ma być uwydatnienie wielkości Hamleta, nie Fortynbrasa”²⁴. Jeżeli zatem Witold Wirpsza określa tego drugiego w trzecim wersie swojego utworu „postacią mało znaczącą w akcji dramatu” to z jednej strony oczywiście powtarza tylko ugruntowane już na ten temat przekonania: „Cała trudność – pisał Kott – polega na tym, że Fortynbras w samym tekście dramatu jest zaledwie zarysowany”²⁵, „Fortynbras – to już Sławiński – jest w dziele Szekspira postacią epizodyczną, znajduje się w dalekim tle wydarzeń tragedii”²⁶. Z drugiej

²⁰ W. Chwalewik, *Polska w Hamlecie*, Wrocław 1956, s. 6.

²¹ Ogłoszone drukiem pośmiertnie ZHHE, s. 125–136.

²² Tamże, s. 134.

²³ W. Chwalewik, dz. cyt., s. 20–21.

²⁴ Tamże, s. 79.

²⁵ J. Kott, *Hamlet Wyspiańskiego*, [w:] tenże, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1961, s. 64.

²⁶ J. Sławiński, *Tren Fortynbrasa*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatała, Warszawa 1983, s. 509.

strony jednak przypomnienie tych oczywistości struktury dramatycznej staje się biegunem antytezy. Podkreślenie znikomości roli Fortynbrasa pozwala poecie odsunąć poza horyzont tekstu przestrzeń Szekspirowską i jednoznacznie osadzić rozpatrywaną figurę znaczeniową w teraźniejszości²⁷. Prowadzi to Wirpszę do pierwszego, mieszczącego się w Herbertowskim stylu, „węzła konfliktu”: „Być może jest coś w samym imieniu”. „Moda na Fortynbrasa”, jakim ukazał go Herbert a nie Szekspir, przestaje być, jak się wydaje, w utworze Wirpszy modą wyłącznie literacką²⁸.

No tak, ale jaki naprawdę był Fortynbras Herberta? Najwięcej mówi o nim sam wiersz. Choć nie dla wszystkich jego komentatorów było to oczywiste, to dziś nie do utrzymania są opinie głoszące, że: „Racja jest po obu stronach i nie ma jej po żadnej”²⁹, i że autor „nie opowiada się za żadną z tych postaw”³⁰.

²⁷ Ale jako „figurę znaczeniową” właśnie, której całą powagę i głębię buduje tradycja literacka i historia. W odniesieniu do interesujących nas postaci Szekspira istotę procesu, o którym piszę, świetnie ilustruje wiersz Leszka Szarugi (trzeba w tym miejscu dodać: syna Witolda Wirpszy) pt. *Czuwanie*, dedykowany *Panu Zbigniewowi Herbertowi*, którego fragmenty przytoczę: „Fortynbras i Hamlet jednak się spotkali / W białej przestrzeni trenu, na ubitej ziemi [...] / I chyba to właśnie wtedy zatrzymał się czas, Ocean słów zatopił nas w bursztynie nocy. / [...] Śpi Hamlet, śpi Fortynbras, pustoszeje ziemia, Dysk bazaltu rzucony w zapadły kąt wszechświata. / [...] Książęta i królowie przeszli do legendy, / Umierają zwierzęta, zdycha ranny łoś, Poeta jeszcze czuwa na brzegu nicości. / Mówi wszystkimi głosami i nie ma wyboru, / Lepi z piasku historii gadające głowy”; L. Szaruga, *Po wszystkim*, Kraków 1991, s. 9.

²⁸ W dyskusji nad niniejszym referatem podczas konferencji w Oborach (17 III 2006) prof. S. Balbus zwrócił uwagę na nieuchwytną dziś źródłowo wyraźną obecność wiersza Z. Herberta w analizach politycznych i sporach toczonych w środowisku intelektualnym w latach sześćdziesiątych, z przenikaniem wręcz poszczególnych fraz wierszowych wyrwanych z kontekstu do codziennych, potocznych konwersacji. Przypomniana w ten sposób, a nie dająca się przecież zarchiwizować, rola *Trenu Fortynbrasa* jako „częstki tekstu świadomości”, wskazuje na siłę Herbertowskiej kreacji postaci dramatu Szekspira, uściśla genezę wywodu Wirpszy i pozytywnie weryfikuje jego tezę o „modzie na Fortynbrasa”, jaka zapanowała w latach sześćdziesiątych – tezę, w ramach której utwór Herberta przeczytany został jako zapowiedź powrotu „naprawiać świat”, Fortynbrasów.

²⁹ J. Trznadel, *Kamienowanie mądrości* [1972], [w:] tenże, *Płomień obdarzony rozumem*, Warszawa 1978, s. 140.

³⁰ J. Sławiński, dz. cyt., s. 521–522.

Uznajmy już, wyposażeni w nowe dowody (*Hamlet na granicy milczenia*) i pozostając poza wszelkimi „okolicznościami taktycznymi”, za absolutnie bezsporne, że ironia udratyzowana, jak i w innych przypadkach Herbertowskiej liryki roli, służy w *Trenie...* autokompromitacji mówiącego bohatera, a wraz z nim reprezentowanego przezeń systemu wartości³¹. W tym wypadku najważniejszym hipotekstem pozwalającym zmierzyć skalę ironii jest naturalnie oryginał Szekspira. I tak, zamiast męznego żołnierza, który swoją postawą natchnął Hamleta do bezkompromisowej realizacji własnego planu („O, od tej chwili myśli moje będą / Krwawe lub wzgardę na zawsze zdobędą!”) i został przezeń w dodatku wskazany jako następca tronu („Na Fortinbrasa: mój głos konający”³²), w wierszu Herberta spotykamy fasadowego tyrana i biurokratę. W dodatku niemiłosiernego gadułę: główną zasadą jego monologu jest „powtarzanie elementów jednorodnych semantycznie”³³. Słowa wracają jako echo już na prawach autoparodii, tworząc swoiste „łańcuchy tautologii”: „Teraz kiedy zostaliśmy sami” – „i teraz kiedy”, „jak mężczyzna z mężczyzną”, „Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem”, „Ręce leżą osobno Szpada leży osobno Osobno głowa”, „werbel werbel”, „Teraz masz spokój” – „i masz spokój”, „martwa mrówka” – „mrowisko”, „nie umiałeś żadnej ludzkiej rzeczy nawet oddychać nie umiałeś”, „system więzień” – „Dania jest więzieniem”, „Ani nam witać się ani żegnać”, „a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą”. Zmierzający, drogą okrężną, przez Polskę po sprawiedli-

³¹ Pamiętając oczywiście o uwadze S. Barańczaka, zapisanej na marginesie *Trenu Fortynbrasa*, że „mechanizmy ironicznej zdrady na samym sobie są subtelne”; zob.: tenże, dz. cyt., s.102.

³² Cyt. wg edycji dwujęzycznej: W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1999, s. 221 i 311 [“Oh, from this time forth, / My thoughts be bloody, or be nothing worth!; But I do prophesy the election lights / On Fortinbras; he has my dying voice”].

³³ Zob.: J. Łotman, *Powtarzalność i znaczenie*, [w:] tenże, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, 183–197. Na znaczenie „gadatliwości” skonfrontowanej z „lakonicznością” jako „sygnału sympatii autora wewnętrznego, czytelnego dla miłośników i znawców poezji Herberta” zwracał uwagę J.M. Ruszar, dz. cyt., s. 140.

wie należną mu władzę „Kruchy, wątły książę”³⁴ pojawia się w tekście Zbigniewa Herberta jako swoja mocno zniekształcona karykatura. Do niej to właśnie odwołuje się Witold Wirpsza, pytając o „sens Fortynbrasa”, ale jej bynajmniej tym pytaniem nie kwestionuje. Dlatego od razu odsuńmy na bok pierwszą z nasuwających się interpretacji jego utworu, jaką można by zawrzeć w ukonkretnieniu puenty, tj.: „Fortynbras Herberta nie ma sensu”.

Gra nie toczy się bowiem o subtelność recepcji Szekspira. W jej ramach wszakże racje Hamleta i Fortynbrasa są uznawane raczej za zbieżne (stoją jednakowo naprzeciw deprawacji władzy), a działanie pierwszego tylko oczyszcza drogę pojawieniu się drugiego z nich³⁵. Ale Wirpsza, wbrew sensom dramatu, nie atakuje wykreowanego w *Trenie...* obrazu pretendenta do duńskiej korony, a wręcz przeciwnie utwierdza go i wzmacnia z każdym kolejnym wersem, a nawet jeszcze bardziej zożydza. W jednej z najbardziej zdecydowanych ocen Herbertowskiego wcielenia Fortynbrasa Jan Błoński grzmiał: „zdradza go jednak cyniczna pogarda [...] i bezsilny gniew na trupa”, „żadne interpretacje nie przesłonią w Fortynbrasie zwykłego świntucha”. Te nieludzkie cechy nie-szekspirowskiego już przecież bohatera budzą, zdaniem krytyka, „zwyczajny gniew” i „zwyczajne obrzydzenie”³⁶. W wydaniu Wirpszy nieludzkie cechy charakteru zyskują w alegorycznym przedstawieniu ucieleśnionej „nudy” dosłownie nieludzką postać, rodem z jakiegoś odległego bestiariusz („bezzębna poczwara”). Próba dyskusji o jakiegokolwiek równorzędności racji tak portretowanych *dramatis personae* z ludzkiej przynajmniej perspektywy jest niemożliwa. Marzycielskie złudzenia i romanso-

³⁴ W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark...*, s. 221 [a delicate and tender prince].

³⁵ Odwołuję się tu do uznawanej za jedną z najwybitniejszych w swoim czasie interpretacji dramatu Szekspira pt. *Hamlet, Prince of Denmark: The Analogy of Action*, przedstawionej w książce *The Idea of a Theater* w roku 1949 przez F. Fergussona. Cyt. dalej wg wydania polskiego: F. Fergusson, „*Hamlet, król-wicz duński*”. *Analogia działania*, tłum. J. Strzetelski, [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1971.

³⁶ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* [1970], [w:] *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 72.

wanie z bezkształtną bestią to zaś już tylko rzecz dla bajkowej Pięknej³⁷.

Wirpsza podejmuje i dopowiada opowieść Herberta, poruszając się w ramach zadziwiająco czytelnej, także z punktu widzenia podmiotu autorskiego, konwencji przedstawienia „postaci mało znaczącej w akcji dramatu”. Sprawdza nawet onomastyczną motywację tej trudnej do wytłumaczenia wyrazistości, z jaką sam postrzega to, co „zaledwie zarysowane”, a zatem: „un bras fort”, „un bras fortun” – „ramię mocne i ramię szczęśliwe”³⁸. „Przez cały wiek XIX – jak pisze Kott – teatry niemal z reguły pomijały sprawę Fortynbrasa”, „cała nowoczesna szekspirologia” natomiast w jego wątku „widzi klucz do zrozumienia *Hamleta*”³⁹. Potwierdzeniem tych słów może być chociażby poświęcony dramatowi Szekspira rozdział opublikowanej w roku 1949 książki *The Idea of a Theater* Francisa Fergussona. Fortynbras, jego zdaniem, jest narzędziem, stąd jego rola w „konstrukcji całości sztuki, mimo że tak oszczędnie rozwinięta, jest zatem bardzo ważna”⁴⁰. Nas oczywiście bardziej od zrozumienia tragedii interesuje odewana od niej kariera postaci literackiej. Odtwarzając jej przebieg, trzeba przypomnieć, że Fortynbrasa nie zlekceważyły te polskie teatry, które inscenizowały sztukę Szekspira po roku 1956 z wykorzystaniem przekładu Brandstaettera. Jaki wizerunek otrzymała w nich postać „z dalekiego tła wydarzeń”? Sięgnijmy po notes recenzenta. W przedstawieniu warszawskim „Fortynbrasek jest chłopak młody, krzepki i promienny”:

Byli na tej scenie ludzie. Walczyli, spiskowali, zabijali się nawzajem. [...] Mówili wstrząsające rzeczy o życiu, śmierci i losie ludz-

³⁷ Odsyłam tu rzecz jasna do różnych, często zaskakujących kierunków interpretacji wiersza Herberta.

³⁸ Podobnie rozszyfrował Wirpsza bohaterów *Doktora Faustusa*. Zob.: tenże, *Gra znaczeń*, Warszawa 1965, s. 36. Przypomnijmy także interpretację Wyki: „Nie trzeba szczególnych zdolności językowych, by odgadnąć, że imię tego bohatera jest znaczące: Silnoręki, Mocnoramienny”; zob.: K. Wyka, *Tren Fortynbrasa* [1972]; zob.: tenże, *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 610. „Fortynbras czyli Kriepkaja Ruka”, to już J. Trznadel; zob.: tenże, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*; Warszawa 1989, s. 187.

³⁹ J. Kott, dz. cyt., s. 65 i 278.

⁴⁰ F. Fergusson, dz. cyt., s. 42.

kim. Zastawiali wzajemnie na siebie zasadzki i w te zasadzki wpadali. Bronili swojej władzy albo przeciwko tej władzy się burzyli. Wszystkim im o coś szło. Nawet ich zbrodnie miały jakiś wymiar. Potem przychodzi chłopak krzepki i młody. I z czarującym uśmiechem mówi: Uprzątnijcie trupy. Teraz ja będę waszym królem⁴¹.

Omawiając oglądanego w Warszawie w roku 1960 *Hamleta* z koszalińskiego Teatru Dramatycznego, Jan Kott zapisał: „Z Brechta wzięty został Fortynbras, pomyślany i pokazany jako cyniczny kondotier”⁴². Spektakle te, z wyjątkiem *Hamleta* w krakowskim Starym Teatrze, miały swoje premiery już po pierwszej publikacji *Trenu...* Brechtowski wymiar Fortynbrasa wydaje się jednak być wspólny. *Małe organon dla teatru*, pisane przez Bertolda Brechta w czasie wojny, ukazało się po polsku na łamach „Pamiętnika Teatralnego” w roku 1955. Motywem przewodnim zarysowanej tam koncepcji odczytania „starej sztuki” i jej bohaterów było „zwątpienie o rozumie”, szczególnie aktualizacja „krwawych i ponurych czasów” towarzyszących poszukiwaniom inter-

⁴¹ J. Kott, dz. cyt., s. 294.

⁴² Tamże, s. 321. Ten model interpretacji Fortynbrasa określił wyraźnie charakter poszukiwań inscenizacyjnych w drugiej połowie XX wieku. Sięgnijmy do zapisków „szekspirologa” z lat 1988–1990: „Duch i Fortynbras wydają się coraz natrętniej znakami historii. [...] Historii, która była i może znowu nadejść. Parę lat po Duchu w Dubrowniku w pasiaku obozowym widziałem *Hamleta* w National Theatre w Londynie z Duchem w długim aż do ziemi płaszczu wojskowym przeszytym kulami, chyba jeszcze z demobilu po pierwszej wojnie. A jeszcze na innym *Hamlecie*, także angielskim – forpoczty Fortynbrasa w opaskach ze swastyką. [...] Szwedzki *Hamlet*, z którym Bergman przyjechał [...] do Nowego Jorku, kończy się w świetle reflektorów i trzasku aparatów telewizyjnych. Żołnierze Fortynbrasa układają trupy jedne na drugich i je liczą. Metodycznie. Jak na pobojuwisku. O *Hamlecie* wszyscy zapomnieli. [...] W *Hamlecie*, jakiego zamyślił Swinarski, wojska miały się gromadzić na placu Szczepańskim jeszcze przed spektaklem. I potem w zakończeniu miały wchodzić nie tylko na scenę, ale i na widownię ze wszystkich stron i ze wszystkich drzwi, przez okna wychodzące na plac i z balkonów w dół na sznurach na głowy widzów. «Reszta jest milczeniem». Ale nie jest końcem milczenia *Hamleta*: końcem są ogłuszające werble Fortynbrasa”. Zob.: J. Kott, *Reżyserzy i Duch*, [w:] tenże, *Szekspir współczesny 2. Płeć Rozalindy i inne szkice*, Kraków 1999, s. 254–255.

pretacyjnym Brechta⁴³. W postaci niemal niezmiennego wątek ten powraca w wierszu Wirpsy:

Kiedy na Elsynchronie panował rozgardiasz
Spowodowany rozumem księcia
I bezrozumem wydarzeń,

Słyszymy tu wyraźnie komentarz Brechta do sytuacji Hamleta: „Wobec nierozumnej rzeczywistości jego rozum jest niepraktyczny”⁴⁴. Zastąpienie w wierszu „nierozumnej rzeczywistości” „bezrozumem wydarzeń” i rozgardiaszem może być już efektem kolejnej aktualizacji kontekstu, echem „godnych ubolewania wydarzeń na Uniwersytecie Warszawskim i ulicach stolicy”, „wydarzeń, które nas głęboko poruszyły”, żeby poprzestać na dwóch „klasykach” marcowej propagandy (Gierek, Kociołek)⁴⁵. Trudno dziś precyzyjnie ustalić datę powstania utworu Witolda Wirpsy, ale wiele wskazuje na to, że mogły to być lata 1968–1971⁴⁶. „Wydarzenia marcowe”, jako spektakl rozgrywający się w pałacach władzy, można zatem postrzegać jako jedną z odmitologizowanych wersji „królewskiego rozgardiaszu”.

Zbigniew Herbert opublikował po raz pierwszy swój wiersz w „Po prostu” w roku 1957, krótko przed likwidacją pisma, którą

⁴³ B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, tłum. A. Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1 (13), s. 59–60. W pisanej niemal równolegle pracy Fergussona postać Fortynbrasa jest z kolei, wręcz przeciwnie, znakiem „nowej nadziei na nowe, oczyszczone państwo”, dla której drogę toruje „atak Hamleta”. „Ostatecznym rezultatem – pisze Fergusson – jest śmierć i «zmartwychwstanie» w osobie Fortynbrasa, który teraz, gdy runęła władza Klaudiusza, może pojawić się przynosząc nową wiarę i nadzieję”. Zob.: F. Fergusson, dz. cyt., s. 17, 21, 28.

⁴⁴ Tamże, s. 60.

⁴⁵ Zob.: J. Karpiński, *Mowa do ludu. Szkice o języku polityki*, Londyn 1984, s. 7.

⁴⁶ W roku 1968 ukazał się ostatni przed wyjazdem z Polski tom W. Wirpsy *Traktat skłamaný*. Nieliczne datowane wiersze składające się na opublikowany dopiero dwadzieścia lat po śmierci poety tom *Częstkowa próba o człowieku*, z którego pochodzi *Sens Fortynbrasa*, obejmują okres od stycznia 1969 do lutego 1971 roku. Pewności nie ma, ale wiele wskazuje na to, że mniej więcej w tym właśnie czasie został napisany także interesujący nas wiersz. Za pomoc w próbie ustalenia daty jego powstania pragnę podziękować Leszkowi Szarudze.

zresztą uznano powszechnie za znak „końca ery paździenikowych złudzeń”⁴⁷. Zapowiedział w nim nadejście Fortynbrasa lat sześćdziesiątych, i to wcale nie w wydaniu literackim, Fortynbrasa – „cynicznego kondotiera”, który normalizuje chaos świata i nadaje historii sens obmyślając „lepszy system więzień”. Realnej „modzie na Fortynbrasa” w latach sześćdziesiątych możemy przyrzeć się bliżej oczami historyka. W dyskursie o dokumentarnych ambicjach odnajdziemy jednak wiele konstatacji współbrzmiących z prawdą literatury. Lata sześćdziesiąte zatem to: „prymitywne uwielbienie metod twardej ręki”, „wrogość do inteligencji”, „ofensywa twardogłowych”, „biurokratów i zamordystów”, nasilenie cenzury i kampanii antyinteligenckiej, „pustosłowie” przemówień, utożsamienie zewnętrznego bezpieczeństwa z „potrzebą narzucenia krajowi twardego kursu wewnętrznego”, rozbudowanie aparatu przemocy. W opisie różnych sfer życia społecznego i kulturalnego omawianej dekady najczęściej powtarza się słowo: „zamarzanie”. A to wszystko, dodajmy, głównie za sprawą, *nomen omen* tzw. „partyzantów”⁴⁸, tych którzy na pewno wolą „bezpieczeństwo przed rozgardiaszem”.

Jeśli czytamy u Wirpszy, że „Fortynbras nie ma sensu”, to wcale nie równa się to chęci zniesienia czy rozmycia jego kulturowych znaczeń, obalenia sensu wtórnie zmitologizowanego znaku. Operacja odbierania sensu dotyczy „znaczzonej” rzeczywistości. Nie jest zatem operacją semiotyczną, a raczej aksjologiczną, choć umocowaną w potocznej frazeologii. Ale tym samym, oceniając swoją współczesność, zabiera poeta głos na temat dyskusji wokół wiersza Herberta. Zauważmy, że wszystko, co w całym świecie poetyckim Wirpszy ma sens (wartość), zajmuje w jego

⁴⁷ A. Albert (W. Roszkowski), *Najnowsza historia Polski. 1918–1980*, cz. IV, 1956–1980, Londyn 1989, s. 751.

⁴⁸ Tamże, s. 804–830. Przypomnijmy, że mianem „partyzantów” określano nieformalną grupę w obrębie komunistycznego aparatu władzy. Jej trzon stanowili dawni partyzanci z Armii Ludowej, skupieni wokół Mieczysława Moczała (od 1956 wiceministra i szefa Biura Śledczego MSW, od 1964 roku ministra spraw wewnętrznych i prezesa ZBOWiD, organizacji kombatanckiej skupiającej m.in. milicjantów i funkcjonariuszy UB zwalczających AK i zbrojne podziemie). Ideologia „partyzantów” opierała się na antysemityzmie i faszystowskim nacjonalizmie.

tekście miejsce po stronie Hamleta. Wraz z powrotem Fortynbrasa znikają z Elsynoru: barwa, zabawa, uciecha, „wielkie błaznowanie”, „przewaga ducha nad ciałem”, „częstka wolności” nieuszczuplona⁴⁹. Wybór postawy, choć określony tylko aktem negacji, wskazaniem na to, co nie ma sensu, jest u Wirpszy zdecydowany. Prowokuje dodatkowo do sygnałnego przynajmniej zakreślenia dwóch otwieranych przez ten wybór i ściśle ze sobą powiązanych kontekstów.

Do pierwszego z nich, jeśli trzymać się śladu słynnych szekspirowskich inscenizacji, możemy zmierzać inspirowani dodatkowo wizerunkiem Hamleta 1956 z krakowskiego Starego Teatru, Hamleta, który był „urodzonym konspiratorem”⁵⁰. W tak wyznaczonej, nie tylko ze sceny, perspektywie *Sens Fortynbrasa* przynosi ocenę najnowszych dziejów „polskiego Hamleta”, w tym zwłaszcza oddanie przez Wirpszę racji i sprawiedliwości „pokoleniu historycznych Hamletów” ze swojego pokolenia, pozbawionych ostatecznie tej racji, a często nawet życia, pod koniec lat czterdziestych⁵¹. W perspektywie ich tragicznego losu musimy przecież oceniać wybory życiowe milczącego bohatera *Trenu Fortynbrasa*, to ich racje dały o sobie znać wcześniej w uroczystym ślubowaniu, którym Zbigniew Herbert zakończył swoje niepublikowane studium o Hamlecie („ślubujemy Ci, książę, że kiedy przyjdzie czas próby, wybierzemy cięższy rapier i cięższą śmierć”⁵²). Jeśli zresztą uświa-

⁴⁹ Na temat znaczenia tych właśnie kategorii dla W. Wirpszy, a także ich związku z koncepcjami tłumaczonego przez poetę J. Huizingi zob. m.in.: J. Grądział-Wójcik, dz. cyt.; Z. Chojnowski, *Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpszy w latach 60-tych*, „Integracje” 1992, nr XXVIII, s.17–20.

⁵⁰ J. Kott, dz. cyt., s. 255.

⁵¹ Pisze J. Trznadel: „Myślę, że gdzieś około roku 1947 należy umieścić śmierć pokolenia historycznych Hamletów, a ci co przeżyli, przebijają się w ubiór zwykłych dni. To rok sfalszowanych, a więc przegranych wyborów, procesów, w których pada tyle wyroków śmierci. To rok krakowskiego procesu WiN-u, w którym pada osiem wyroków śmierci”. Zob. tenże: *Polski Hamlet...*, s. 297. Trznadel czyta po latach *Tren Fortynbrasa* jako swoisty komentarz do *Popiołu i diamentu*, uzupełnienie powieści Andrzejewskiego: „jej fałszywego świadectwa o pokoleniu akowskim, o polskim Hamlecie zmieniającym swoją misję sprawiedliwości na służbę kondotiera z fałszywym pojęciem honoru”; zob.: tamże, s. 249.

⁵² ZHHE 136.

domimy sobie, że w liście do Henryka Elzenberga nazwał poeta ten tekstowy dowód wierności wobec postawy „niehamletyzującego Hamleta” swoim „testamentem”⁵³, to tym jaśniej zobaczymy pozycję, która musi być mu bliższa w ogłoszonym wkrótce potem *Trenie...* (w pełni zachowującym zresztą w tym kontekście prawo do swojej nazwy gatunkowej). Pozycję, której sens przyznaje także po latach Witold Wirpsza.

Kontekstem drugim, dla rozumienia gestów społeczno-moralnych wpisanych z kolei w jego utwór, jest, wynikający w naturalny sposób z pierwszego, wątek „hańby domowej”. Wirpsza, jako jeden z „historycznych Fortynbrasów”, dokonywałby w takim ujęciu poetyckiego rozrachunku z własną biografią, a omawiany przez nas wiersz mógłby być czytany jako kontynuacja *Listu o sumieniu* z 1953 roku⁵⁴, w którym pisał on m.in.:

Bo wszelka prawda, zrodzona z tchórzostwa,
Jest kłamstwem. Kłamstwo rodzi spustoszenie.
[...]

[...] Myśli swoje,
Uczucia, wyobraźnię nauczyli
Czołgania się; pełzają w tej szczelinie,
Którą brzuchami wydrążyli w próżni.
Każdego katechizmu nauczą się
Na pamięć! Odebrać im katechizmy! –
Wtedy dopiero rozplaszczą się w nicość⁵⁵.

⁵³ Tamże, s. 59. List z 15 IX 1953 roku.

⁵⁴ Zob.: *Wygonienie diabła Belzebubem, czyli artysta izolowany w stalinowskim getcie. Rozmowa z Witoldem Wirpszą*, [w:] J. Trznadel, *Hańba domowa*. Warszawa 1996, s. 188–203.

⁵⁵ W. Wirpsza, *List o sumieniu*, [w:] tenże, *Z mojego życia*, Warszawa 1956, s. 62–67. Uzupełnieniem tego cytatu niech będzie fragment z listu Witolda Wirpszy do Zbigniewa Chojnowskiego z 1 II 1984 roku: „W r. 1953 we wrześniu wydrukowałem w «Nowej Kulturze» wiersz pt. *List o sumieniu*, zadekowany Woroszylskiemu. Uważam go za ważny nie tyle ze względu na walory poetyckie, ale ze względów «życiowo-etycznych» – uznałem «przemianę ideologiczną», o której pisał Błoński, za błąd. Wiersz ukazał się dwa lata przed poematem Ważyka (to nawiasem). Woroszylski odpowiedział mi poematem *Rozmowy* 1955, wydrukowanym w roku 1956 w «Po prostu», gdzie ukazał się także zaraz potem (? – nie jestem pewny) mój poemat *Sobie i diabłu*, napisany

Na tym rozrachunkowym tle „jad” wierszowej „poczwary” wsparty „ramieniem (i tylko ramieniem) Fortynbrasa” przypominać musi o motywie „ukąszenia heglowskiego”⁵⁶.

W przypadku każdego z zaproponowanych odczytań *Sensu Fortynbrasa* uwidacznia się potwierdzenie, dopowiedzenie, wsparcie – choć z odmiennej pozycji – czytelnego dla uczestników ówczesnego życia społecznego oraz literackiego, przesłania wiersza Zbigniewa Herberta. Rzecz jasna, zatrzymanie się w miejscu osiągnięcia przez poetów tej politycznej zgody nie mówi całej prawdy o charakterze tekstu Wirpszy. Wszystkie zlokalizowane w nim uzgodnienia z tezami *Trenu Fortynbrasa* każą jednak odrzucić koncepcję lektury w kategoriach „pastiszu polemicznego”, zakładającego wyrażanie przeciwstawnych stanowisk w obrębie wspólnego języka. Strategia Wirpszy jest bardziej złożona. Z jednej strony wyraźnie wskazuje na swój wzorzec, m.in. nadając funkcję indeksalną tytułowi oraz wprowadzając cudzy punkt widzenia „inkrustowany” związaną z nim, czytelną zasadą stylistyczną (dykcja Herberta). Z drugiej strony: „wchłaniając i eksponując równocześnie elementy wzorca, przenosi ów wzorzec na swój teren i każe czytać go niejako pod auspicjami własnej poetyki”⁵⁷, z poetyką komentarza, traktatowym wykładem i dyskursywnością oraz predylekcją do parentezy na czele. Inaczej rzecz ujmując: Wirpsza „mówi po swojemu”, ale Herbert „jest tu słyszalny w każdej niemal frazie”⁵⁸. Ta zasada reminiscencji stylistycznej służy co prawda akceptacji „cudzego widzenia”, ale nieuchronnie prowadzić musi też do reinterpretacji, a mó-

zresztą w roku 1954. Wszystkie te trzy utwory stanowią pewien «pakiet», ważny w moim życiorysie, wiążący się z tym, co nazywa Pan powrotem do okresu estetyzmu, a także z moim budzącym się wtedy ostro uwrażliwieniem na kłamstwo. Trwa ono do dziś dnia. Powrót do okresu estetyzmu oznacza odwrót od poetyki, uwikłanej tak czy inaczej w zakłamanie. Trzeba było zaczynać od nowa”; zob.: „Integracje” 1992, nr XXVIII, s. 61.

⁵⁶ „Bardzo to moim zdaniem zręczne określenie” powiedział Wirpsza w *Hańbie domowej*, dz. cyt. Motyw ten wraca także w pytaniu Trznadla: „Czyli ukąszenie marksistowsko-heglowskie, jad działał?”; tamże, s. 189 i 196.

⁵⁷ Tak m.in. widzi działanie omawianej strategii intertekstualnej S. Balbus, dz. cyt., s. 284.

⁵⁸ Parafrazuje zdanie Balbusa na temat *Rzeki Miłosa* odniesionej do stylu Mickiewicza; zob.: tenże, dz. cyt., s. 283–284.

wiąc językiem dosadniejszym, do „sądu nad poetyką”, której „układem centralnym” jest „widzenie” odtwarzane przez autora sięgającego po wzorzec⁵⁹. Konstrukcja nawiasowa, jeden z głównych chwytów w poetyce Wirpszy, w *Sensie Fortynbrasa* określa mechanizm postępowania intertekstualnego, który za Balbusem można by określić mianem „historycznoliterackiej konstrukcji parentetycznej”⁶⁰. W „historycznoliteracki nawias” mianowicie wzięty zostaje tekst Herberta z nakreśloną w nim oceną postaw społeczno-moralnych, a wokół tej suwerennej i akceptowanej konstrukcji rozwija się inspirowana nią oryginalna już „gra znaczeń”.

Jej głównym założeniem jest naturalnie ironia, której zasady opisał Wirpsza w swojej eseistyce, podkreślając aktualność schematu artystycznego, który „zacerpnąwszy swoje istotne motywy i elementy z kultury wieków minionych, z arcybogatej tradycji, przekształca jej artystyczne *serio* w dwuznaczną i wieloznaczną *ironię*, będącą nie tylko ironią sztuki, lecz również ironią procesu poznawczego”⁶¹. Znów jesteśmy blisko poetyki Herberta, ale i jednocześnie w miejscu jej przekroczenia, reinterpretacji. Trzeba się bowiem zgodzić z autorem *Ironicznego konceptyzmu*, że na dnie ironii, z jaką Zbigniew Herbert pokazuje starcia swoich bohaterów, „czyha jednak zawsze patos”: „Ironia ta nie bierze się ani z demoniczności «wnucząt Aurory», ani z tragicznej sytuacji nowych Don Kiszotów, lecz z niewidzialnej siły, która nimi kieruje. Ta siła zaś przypomina u Herberta dosyć dokładnie starożytną *Mojrę*”⁶² („Tak czy owak musiałeś zginąć Hamlecie”). Innymi słowy można by w przypadku poezji Herberta mówić o „dialektyzowanej wzniosłości”⁶³. Nic z tego nie

⁵⁹ Z. Łapiński, „Świat cały, jakże zamknąć go w źrenicy” (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia), [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 332. Wskazaną tu przez Łapińskiego funkcję gier intertekstualnych przytacza, pisząc o reminiscencji stylistycznej, S. Balbus, dz. cyt., s. 306.

⁶⁰ Tamże, s. 308.

⁶¹ W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Warszawa 1965, s. 78.

⁶² A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 209.

⁶³ P. De Man, *Hegel o wzniosłości*, [w:] tenże, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Gdańsk 2000, s. 172.

przedostaje się już do utworu Wirpszy. Radykalna ironia zaprowadza w całej jego przestrzeni panowanie „przeciw-wzniosłości”: dziejowy sens Fortynbrasa sprowadza się do panowania, ogołoconej z jakichkolwiek innych uzasadnień siły (udowodnionej nie tylko w procesie lingwistycznej dezintegracji imienia), oraz do niedającej się już nijak inaczej udowodnić, iluzyjnej „powszechnej szczęśliwości”.

Tekstowe spotkanie Wirpszy z Herbertem – przy całym zróżnicowaniu ich ideologii artystycznych – dokonało się przede wszystkim w „horyzoncie etycznym”⁶⁴ artyzmu poetyckiego. W obrębie tak zakreślonego pola motywacji znika przesłona „formalnie” umocowanych strategii lektury, która tak jaskrawie dała o sobie znać w otwierającym mój wywód, antytetycznym zestawieniu dwóch wierszy o aniołach. Odczytywanie *Sensu Fortynbrasa* prowokuje do wskazania innego zestawienia, otwierającego nową perspektywę dostrzegania zbieżnych, choć nietożsamyh i niezależnych, horyzontów poezji Witolda Wirpszy i Zbigniewa Herberta. Przywołajmy także na koniec dwa fragmenty wierszy. Najpierw raz jeszcze Wirpsza i *Sens Fortynbrasa*:

Nuda będzie przenikliwa
I rozpanoszy się jak poczwara bezzębna.
[...]

Bezzębna poczwara na Elsynorze
Stanie się za przyczyną mocnego i szczęśliwego
Ramienia (i tylko ramienia) Fortynbrasa
Jadowita. Ten jad
Nie będzie jadem zębów jadowych,
Ponieważ poczwara jest bezzębna. Elsynor,
Bezpieczny przed rozgardiaszem,
Przybierze na grozie i niedostępności,
I będą się zeń sączyły zielenie i żółcie

W roku 1974 w „Twórczości” ukazały się, zapowiedziane na okładce pisma, „nowe wiersze Zbigniewa Herberta”, a wśród nich i ten⁶⁵:

⁶⁴ Określenie E. Balcerzana, dz. cyt., s. 255.

⁶⁵ Z. Herbert, *Potwór Pana Cogito*, „Twórczość” 1974, nr 7, s. 13–14. W wersji podanej w późniejszym tomiku (ROM) zmieniony jak następuje:

potwór Pana Cogito
nie ma właściwie wymiarów
jest jak rozległy niż
wiszący nad krajem
nie można go dotknąć
ani piórem
ani włócznią
gdyby nie duszny ciężar
i śmierć którą zsyła
można by sądzić
że jest abstrakcją
z rodzaju informel
ale on jest
jest na pewno
jak czad
wchodzi we wszystkie okna
zatrzuwa studnie
pokrywa pleśnią chleb

„potwór Pana Cogito / pozbawiony jest wymiarów // trudno go opisać / wymyka się definicjom // jest jak ogromna depresja / rozciągnięta nad krajem // [...] gdyby nie duszny ciężar / i śmierć którą zsyła / można by sądzić / że jest majakiem / chorobą wyobraźni // ale on jest / jest na pewno / jak czad wypełnia szczególnie / domy świątynie bazyliki // zatrzuwa studnie / niszczy budowle umysłu / pokrywa pleśnią chleb”.